

## LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL GRABADO JAPONES

**Pilar Cabañas**

**Universidad Complutense de Madrid**

**Publicado en:** Revista de Estudios Asiáticos, nº2. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. Instituto Complutense de Asia. Enero-junio, 1996. Págs. 137-151

Como hemos podido apreciar en el recorrido de esta exposición uno de los temas que dominan dentro del grabado japonés es el de la *bijin*, la mujer hermosa. Este tema se constituyó en un género pictórico al que se denomina *bijinga*, *bi* (hermosa) *jin* (persona) y *ga* (pintura), término que surgió durante el periodo Meiji, no antes de la década de los ochenta del pasado siglo.

En Occidente no existe este género como tal, aunque a lo largo de toda la historia se ha prestado gran atención a la representación de la figura femenina, ya fuera en la personalidad de una diosa o de un ser humano.

*Bijinga* son pinturas o grabados en los que el objetivo es representar a las mujeres como seres hermosos. Con este propósito en la mente el artista intenta captar su belleza y generalmente utiliza para ello alegres y elegantes kimonos y numerosos adornos para el cabello, un modo de concebir la belleza de la mujer muy diferente de la clásica imagen utilizada en Occidente.

Para un mejor entendimiento de *bijinga* y sus diferencias con nuestra tradición de representar a la mujer, me gustaría hacer algunas comparaciones. Cuando los artistas occidentales han representado la belleza de la mujer ha sido sobre todo a través del desnudo, y la atención ha sido fijada en la figura de la mujer, en las proporciones de su cuerpo. No tenemos más que recordar el ideal griego de belleza convertido en clásico, y al que se ha dado forma en las conocidas esculturas de Venus. La diosa muestra su cuerpo totalmente desnudo, se ha prescindido de todo lo supérfluo de modo que los admiradores de la belleza puedan apreciar las armónicas proporciones de su figura. Este modo de visualizar la belleza ha sido heredado a través de los siglos por la mentalidad occidental. Incluso cuando restricciones sociales obligaban a evitarlo, se buscaba la excusa en los temas mitológicos, baste recordar a "Dánae recibiendo a Júpiter", o incluso en los religiosos "Susana y los viejos".

En el Japón tradicional la representación del cuerpo desnudo no ha sido un tema habitual, sirvan como pequeña muestra las obras aquí expuestas. El desnudo no es algo deseable a lo que se recurra con frecuencia, siendo curioso que incluso en los *shunga* (obras de temas eróticos), sea muy frecuente ver a la pareja vestida o semivestida. También en este caso el artista piensa en la belleza en formas y colores, y le es más fácil expresar esto a través de los pliegues y colores del kimono que a través del desnudo. Debemos pensar que con frecuencia es más efectivo un mensaje indirecto con cierta ambigüedad, que algo

sumamente evidente. Según el carácter y el gusto japonés, no interesa mostrar el mensaje de forma clara, sino mediante un sistema de códigos. Cuando algo resulta muy evidente, no resulta fino. Aquí subyace una de las razones por las que al desnudo no se le ha prestado demasiada atención: las cosas pierden su gracia si se muestran tal cual. Hay que recordar también que dentro de la tradición japonesa con frecuencia lo más hermoso es lo que está encubierto por la penumbra, aquello que entrevemos y en parte imaginamos, que se nos muestra con una claridad difusa. Junichiro Tanizaki uno de los más famosos escritores de este siglo en Japón publicó en 1933 un opúsculo titulado "Elogio de la Sombra" y en él apuntaba " *Una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación; expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa. Del mismo modo la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.*

*En una palabra, nuestros antepasados, al igual que a los objetos de laca con polvo de oro o de nácar, consideraban a la mujer un ser inseparable de la oscuridad e intentaban hundirla tanto como les era posible en la sombra, de ahí aquellas mangas largas, aquellas larguísimas colas que velaban las manos y los pies de tal manera que la única parte visible, la cabeza y el cuello, adquiriría un relieve sobrecogedor".* Y continúa hablando sobre su percepción de la belleza: "*Es verdad que, comparado con el de las mujeres de Occidente, su torso, desproporcionado y liso, podía parecer feo. Pero en realidad olvidamos aquello que nos resulta invisible*"<sup>1</sup>. Aquí habría que puntualizar que a la vez que se ignora la realidad se la idealiza. Esta última afirmación de que el japonés ignora aquello que resulta invisible en mi opinión totalmente cierta; sin embargo, creo que su juicio sobre la fealdad del torso de la mujer japonesa está sumamente influido por el peso ejercido por Occidente a partir de la apertura. A nadie se le ocurre dudar de la belleza de las mujeres de su raza hasta que no se ve influenciado de forma dominante por los valores de otra diferente de la suya. No creo oportuno pensar que durante el periodo anterior a la apertura de Japón, durante el periodo Tokugawa, alguien dudara de la belleza de las formas del cuerpo de la mujer japonesa. No obstante, como ya he apuntado anteriormente no existe una preocupación por representar su desnudo, y no es hasta que se introduce la enseñanza de la pintura occidental en Japón cuando se inicia una preocupación por representar de forma proporcionada y realista el cuerpo humano desnudo. Como podremos apreciar a través de los diferentes ejemplos y en algunos de los aquí expuestos los torsos resultan desproporcionados con respecto a la longitud de las piernas, y en ningún caso responden a proporciones reales (como tampoco ocurre en los actuales *manga*); las articulaciones de las manos son irreales; los bustos son planos o exageradamente grandes; etc. Resulta evidente que en la tradición pictórica japonesa no había existido un interés por el tratamiento del desnudo. Quizás lo que les interesaba era sacar su esencia y crear una belleza fuera de tiempo y de lugar.

---

<sup>1</sup>.- El Paseante, pp.21-22.

Al espectador occidental le sorprende por un lado que, tratándose en su mayoría de retratos de prostitutas y escenas de los barrios de placer, las mujeres aparezcan sumamente recatadas a nuestra vista y cubiertas de ropajes que impiden seguir las formas de su cuerpo; y por otro que estos rostros que a nuestra mirada no nos parecen nada agraciados puedan ser calificados de hermosos.

Evidentemente parece haber algo que no encaja y en parte se debe al hecho de que cada cultura sabe hacer la lectura de aquello que ha sido creado basándose en sus propios patrones de comportamiento y acorde con sus valores. Cuando contemplamos una obra que es ajena a nuestro mundo cultural inconscientemente tendemos a juzgarla y valorarla de acuerdo a esos patrones que conocemos, los nuestros. El mundo japonés hasta el momento de la modernización en que empezó a conocer de forma totalmente abierta otras culturas se rigió tanto en la vida como en el arte por unos principios totalmente diferentes.

Si observamos con detalle los diferentes grabados de mujeres expuestas podremos apreciar por ejemplo que la forma de andar o sentarse de las cortesanas que en principio puede parecer muy natural, deja entreabierto el kimono y permite ver parte de la pierna; o bien como el artista la ha retratado mostrando la parte posterior del cuello, sumamente erótica y sugerente para los japoneses, equivalente para los occidentales a un generoso escote; el hecho de ir descalzas sin los *tabi*, especie de calcetines, muestra su condición de prostitutas y su poco recato, así como el hecho de que con frecuencia lleven el *obi*, o gran cinturón, atado por delante y *geta* (calzado de madera) excesivamente altas, o bien unos pañuelos de papel doblados en la mano, junto a ellas, o metidos entre el *obi*, utilizados para limpiar al cliente tras el acto sexual y ofrecerle un buen servicio, o para morderlos y evitar ser oídas a través de las paredes de papel<sup>2</sup>. Ante estas imágenes, un japonés comprende y recibe enseguida ese mensaje: son bellezas insinuantes y provocadoras.

---

<sup>2</sup>.- Los japoneses han estado desde siempre muy acostumbrados al uso del papel, tanto para escribir y pintar, o tabicar paredes, así como para limpiarse la nariz, o servir los dulces durante la ceremonia del té. Claro está, todos ellos de diferente calidad y características. Es frecuente que el japonés llevara siempre en las mangas del kimono o a la cintura un paquetito de papeles doblados (como nuestros pañuelos de papel). También el samurai si necesitaba limpiar su espada después de una agresión la limpiaba con estos pañuelos de "limpiar y tirar". Aimé Humbert en su libro de "Viaje al Japón" hace referencia a ello como nota que le resultó curiosa, ya que decía que los usaban para limpiarse la nariz, y que a los japoneses les resultaba antihigiénico que los occidentales se sonaran en sus pañuelos de tela y después los guardaran en el bolsillo.

El papel utilizado por las cortesanas se denomina *sakuragami* por su ligera tonalidad rosada, aunque hoy resulta difícil percibir dicha tonalidad en los grabados.

¿Cómo es posible que se pueda decir de estas imágenes que son retratos de mujeres hermosas?, es sin duda una de las preguntas que están en la mente de muchos de nosotros. Por tal motivo quisiera llamar la atención sobre lo rápidamente que cambian las modas y lo ridículos que nos parecemos cuando nos vemos vestidos y peinados conforme lo hicimos hace diez o quince años; o sobre las venus pintadas por Rubens. ¿Es hoy en día nuestro concepto de belleza el mismo que en el pasado, ya sea cercano o lejano?. Además, esta simplicidad de la utilización de la línea nos lleva a considerar que partiendo de modelos reales se tiende a caricaturizar. En castellano el término caricatura encierra siempre una connotación de imitación mala y ridícula de la realidad mediante una deformación exagerada de sus rasgos característicos. En japonés hay dos variantes; una que reproduce las caras sin deformaciones, *nigao*, y otra en la que sí se marcan exageradamente los rasgos característicos.

Haciendo un poco de historia sobre esta tradición de representar a la mujer hermosa y como esta imagen ha sido recogida en los grabados, quisiera hacer alusión a la pintura de género y costumbres, *fuzokuga*, surgida a finales del periodo Momoyama (1568-1615). Esta pintura era una variante de la llamada *rakugai-zu*, surgida en el periodo anterior y que se dedicaba a representar vistas de famosos lugares y los cambios de las estaciones. *Fuzokuga* se centró más en la representación de elementos humanos. Se desarrolló así un tipo de pintura en el que los alrededores eran omitidos y la mirada se dirigía hacia las figuras, principalmente mujeres en gran escala. Nos encontramos con un buen ejemplo en "Mujeres bailando", primera mitad del s.XVII: Seis mujeres bailando sobre un suelo y un fondo dorado. Este interés por la representación de mujeres hermosas con poses novedosas y sugerentes parece estar relacionado con la popularidad alcanzada por la famosa bailarina Izumo no Okuni a principios del siglo XVII. Como apunta Sergio Navarro en el catálogo (p.27) Okuni en su danza imitaba la moda y los gestos de los delincuentes juveniles de esos años. Su danza se popularizó y grupos de prostitutas llamadas "mujeres *kabuki*" recorrían el país ofreciendo estas danzas y tras ellas sus servicios particulares.

En obras como la anteriormente mencionada y otras como el "Biombo de Hikone", o "Fiesta para contemplar los cerezos" - primera mitad s.XVII- la representación se centra en la belleza de la figura femenina y en el detalle de los motivos y colorido de sus vestimentas. En ocasiones parece tratarse casi de un pase de modelos, característica muy en sintonía con los grabados aquí expuestos.

Alrededor del segundo cuarto del siglo XVII la pintura de género tendió más y más hacia los temas del placer y la diversión, convirtiéndose el mundo del teatro *kabuki* y el de la prostitución en los más populares. Uno de los ejemplos más conocidos es el de "Yuna" o "Mujeres de los Baños", pintura de un grupo de seis chicas de la calle que pasean tranquilamente buscando clientela. Son ya figuras alargadas que se alejan de la

realidad, sin embargo la representación se hizo sin adulterar el comportamiento humano con lo cual las prostitutas resultan desafiantes, vulgares en las posturas y algunos de sus rostros agresivos. No era algo bello y pronto evolucionaría.

A partir de este momento la tendencia a idealizar la belleza y refinarla llegaría a ser el rasgo dominante.

Dado que este tipo de temas de diversión eran los más susceptibles a la crítica fueron los primeros en hacerse "privados" a la mirada haciéndose más pequeños, pasando de los biombos a los *kakemono*, y posteriormente a los grabados, una medida menos inoportuna.

El interés de los artistas se fue estrechando hacia estas mujeres de dudosa reputación y hacia la expresión de su lado sensual, tanto en su apariencia como en su movimiento. Las representaciones de una sola figura de mujer hermosa prendieron rápidamente. Nos encontramos ya en la década de los sesenta con imágenes idealizadas y llenas de elegante belleza, que retratan a la nueva figura de la prostituta educada y de gran clase, la *tayû*, palabra de origen chino que en tiempos remotos había significado "dama de alcurnia". Se puede decir que estas mujeres que en cierto modo pertenecían a los niveles más bajos de la sociedad intentaban ponerse a tono con lo más alto, de modo que desde pequeñas, como aprendices, las *kamuro*, empezaban a ser educadas en las artes del té, la música, el canto y la caligrafía, formación propia de las mujeres de las clases elevadas. Ya apuntamos anteriormente como la moda en el vestir y en el peinado venía dictada en numerosas ocasiones por estas cortesanas. Se aprecia por tanto un intercambio que nos hace percibir la permeabilidad de las fronteras de ambos mundos, uno de ellos amurallado.

Hay obras como "Belleza junto a la cortina de cuerda" o "Belleza en la Veranda", de mediados del siglo XVII, que tipifican la imagen de cortesana refinada. En ellas se advierte que la línea ha perdido su rigidez y fluye con soltura dando a la forma femenina su máxima elegancia.

Viendo la trayectoria del tema de la mujer hermosa que arranca desde el periodo Momoyama, difiero con la opinión de Sergio Navarro, que apunta en el catálogo que el origen de este género se halla en los libros eróticos.

En el periodo Edo nos encontramos en un momento en el que la mujer se encuentra totalmente sometida. Viviendo en una época en la que sólo se valoraba la fuerza bruta, la mujer aprendió a aceptarse a sí misma como menos capaz que el hombre. Se la confinaba dentro de la casa, e incluso le estaba prohibido asistir a oficios religiosos hasta una edad avanzada. El neoconfucianismo, utilizado por el shogunato para estabilizar la situación del país y su gobierno, fijó muy fuertemente la subordinación de la mujer al hombre.

Kaibara Ekken (1631-1714) con su tratado de moral confuciana sobre la educación de las mujeres fue el que más influyó en la definición del papel de la mujer, alguna de cuyas características todavía hoy pueden ser rastreadas. Escribió el

tratado "Onna Daigaku" (La Gran Enseñanza para las Mujeres), que por su estilo literario fácil de comprender se convirtió en una obra sumamente popular. En él se hablaba de que el matrimonio era la única condición válida para la mujer, y el único propósito de su educación era el aprender a agradar a su futuro marido, pero sobre todo a los padres de éste, de los que quedaba prácticamente convertida en una esclava. Hoy en día este sistema de fuertes lazos de la joven pareja con los padres está siendo roto por la vida en las grandes ciudades, el trabajo de la mujer fuera de casa y la pequeñez de las viviendas. Sin embargo, la casa y la educación de los hijos sigue en manos de las mujeres, que son incluso las que manejan los ingresos económicos de la familia.

El concepto confuciano del papel de la mujer la mantenía alejada de la escuela. Tan sólo las hijas de los comerciantes que necesitaban leer y escribir para trabajar en el negocio, un diez por ciento, acudían fuera de casa a recibir tales enseñanzas. En casa se las enseñaba el tratado de moral antes mencionado "Onna Daigaku" y "Onna Chôbôki", que se podría traducir como "Consejos prácticos para la mujer" recogiendo algunos tales como consejos de cosmética, detección del embarazo, mejor parto, etc..

De acuerdo con la sociedad feudal Tokugawa el hombre vasallo de una casa era una persona jurídica con derechos y privilegios, mientras que si se trataba de una mujer tan sólo tenía deberes y obligaciones. Esta situación de desigualdad se manifestaba en todos los campos como ocurría en Occidente. Así nos encontramos con que incluso ya en el periodo Meiji, todavía el adulterio de la mujer era una ofensa tanto civil como criminal, y la adúltera si escapaba a la venganza del marido podía ser encarcelada por dos años; sin embargo, no había ningún tipo de sanción para el marido. Lógicamente cabría pensar que la imagen de la mujer quedó oculta, ignorada durante este periodo de su historia. Sin embargo, como ya hemos comprobado, es justo ahora, cuando se puede decir que el tema de la *bijin*, la "mujer hermosa", queda establecido como género pictórico, *bijinga*.

Frente a este mundo de vida cotidiana, de la mujer corriente, se alzaba el mundo del placer. Frente a las mujeres que arrastraban los pies como señal de sumisión y consideraban que era más modesto y recatado caminar con las rodillas y los dedos vueltos hacia dentro para evitar que el kimono se abriera, estaban las cortesanas que de forma provocadora cobraban protagonismo en un momento en el que la imagen de la mujer pasaba por su más oscura existencia. Este brillo de la mujer de los "barrios de placer" vino dado por haberse convertido en un puro objeto de consumo del público masculino.

Nos encontramos ante una sociedad en la que la vida de los dos sexos existía a niveles totalmente diferentes, sin apenas relación entre ellos. Los matrimonios eran acordados entre familias sin que los implicados se conocieran previamente. Ambos estaban ligados a una serie de obligaciones y deberes para con sus padres y con la sociedad, que debían llevar adelante con su matrimonio. La vida de familia, tanto para el samurai como para la gente común, estaba tan institucionalizada que excluía la

libre diversión. No había actos sociales mixtos como bailes o banquetes que permitieran un acercamiento entre ambos sexos. Para el varón la posibilidad de escapar de esta realidad llena de restricciones, de vivir un romance, un bello amor imposible, se halla tras los muros de la "ciudad sin noche". Allí el mundo del hombre y de la mujer se encontraban en una atmósfera libre y distendida, preparada no exclusivamente para el sexo. Era un lugar al que incluso acudían los hombres de gusto reconocido para disfrutar de una conversación elevada con una compañía agradable.

En numerosas ocasiones muchas de las mujeres de los que allí acudían carecían de la formación intelectual de las cortesanas de alto rango y eran incapaces de mantener conversaciones sobre literatura clásica u otras artes, pero otras esposas sí eran mujeres cultivadas, incluso más que sus maridos; sin embargo, la moral las obligaba a no mostrar delante de su esposo esas cualidades de su arte y su saber. Incluso cuando el marido departía con sus amigos, ella debía limitarse a atenderlos sin inmiscuirse en su charla. Aunque estuvieran preparadas para participar en su conversación o deleitarles con su canto o tocando el *shamisen*, no era su función. Su papel era el de gobernar de forma adecuada una casa y cuidar del esposo y de la familia.

La relación con el esposo solía ser escasa e incluso a la hora de las comidas lo hacían en momentos diferentes para mejor atenderle. No había un tiempo compartido entre ellos.

Resulta curioso como estos dos mundos femeninos se repartieron los papeles, y en cierto modo continúan repartiéndoselos. Recuerdo que en una ocasión participando en un simposio, después de exponerse una ponencia sobre los "Soap Land" (antes Baños Turcos), durante el coloquio, alguna de las profesoras japonesas que participaban apuntaron sobre el tema que la esposa japonesa tiene mucho que hacer, y que frecuentemente tienen otras aficiones y otros gustos distintos de los de sus maridos, y que si alguien satisfacía por ellas los de sus maridos, no sólo no lo veían mal, sino que estaban agradecidas por liberarlas de ello.

En otras ocasiones mujeres japonesas me han preguntado si me importaría que mi marido se fuera de vez en cuando con una prostituta. Ante esta pregunta creo que muchos podeis imaginar mi contestación. Sin embargo, como occidental me quedé perpleja ante la suya. Si fuera con una prostituta no tendría importancia porque ella es una profesional, y el hombre siente la necesidad de escapar de la rutina diaria. Pero si no fuera una profesional la cuestión sería diferente, ya que sería un intruso en su mundo que podría desestabilizar la realidad familiar. Este ejemplo puede darnos idea de la consideración social de que gozaban las cortesanas y las *geisha*, que complementaban las necesidades sentidas por los hombres y que sus propias mujeres no podían satisfacer, o no deseaban satisfacer.

El nombre que reciben estos barrios que nosotros hemos traducido como "barrios de placer" es *keiseimachi* y literalmente significa "distrito de los destructores de ciudades". Dicho

término viene de una alusión hecha en una frase de "Han shu", o "Historia de la primera dinastía Han en China" que dice lo siguiente: " *El color y la fragancia de las mujeres hermosas destruye las ciudades y los países*". El nombre sugiere pues la condena y la fascinación que tales mujeres habían despertado a lo largo de los siglos. Sin embargo, en mi opinión, se trata más bien de un nombre en cierto modo oficial e impregnado de las ideas confucianistas. Otros nombres más comunes son *yûkaku*, o recinto de placer; *yûri*, o barrio de placer; *karyûkai*, o distrito de los capullos y los sauces (la imagen del sauce llegó desde China unida a la prostitución), etc..

Las mujeres que vivían en estos barrios, algunos de los cuales estaban amurallados y recorridos por un foso, lo hacían en residencias llamadas *yûjoya* u *okiya* (en Kansai), que respectivamente significan lugar donde "juegan las mujeres" y "lugar para colocar cosas o almacenar", y cuando salían a entretener a sus clientes se dirigían a la casa de citas o *ageya*.

Antes de continuar quisiera hacer la distinción entre estas cortesanas de alta posición y la *geisha*. La palabra *geisha* significa literalmente "persona de arte". Como profesión surgió durante el periodo Edo y el término aparece recogido por primera vez en Kyôto en 1751. Las primeras *geisha* fueron hombres, pero poco a poco el terreno fue ocupado por las mujeres, quienes desde el siglo XII habían trabajado como bailarinas profesionales. Su formación se centraba y se centra esencialmente en el estudio de la danza clásica, del *shamisen* y de diferentes estilos de canto, aunque también debían estar versadas en literatura y otros temas para ser capaces de desarrollar una conversación amena y entendida. Las leyes del periodo Edo prohibían explícitamente a la *geisha* ofrecer algo más íntimo que su arte. No atendían a favores sexuales, aunque solían entretener a las prostitutas y a sus invitados en los barrios donde la prostitución era permitida. Antes de la edad moderna las *geisha* eran hijas de otra *geisha* o de familias tan pobres que se habían visto obligadas a vender a sus hijas a las casas de *geisha*, como también ocurría en el caso de las pequeñas *kamuro*. Generalmente comenzaban sus servicios antes de los doce años realizando las tareas más duras de la casa, para después alcanzar el rango de aprendiz y convertirse en una persona formada en muy diferentes artes alrededor de los diecisiete o dieciocho años.

El desarrollo de una literatura popular en torno a estos lugares y sus habitantes, y la gran variedad de lugares nocturnos que en el mundo llamado flotante necesitaban propaganda, estimuló la producción de los ilustradores populares. Como los japoneses encontraban que la xilografía era el sistema más eficaz, resultó natural que constituyese la base de este género pictórico popular llamado *ukiyo-e*. Su finalidad era claramente utilitaria y para consumo masivo, por ello su reconocimiento como obras de arte dignas de estimación no llegó hasta finales del periodo Tokugawa.



A finales del siglo XVII, ya en pleno periodo Edo, surgió la escuela *ukiyo-e*<sup>3</sup> de manos de Hishikawa Moronobu (1618-1694). Las obras de esta escuela reflejan perfectamente la moda y la sociedad del momento. Se centran no tanto en las emociones como en la vida y costumbres. Esta escuela heredó la tradición de representar el tema de la mujer y lo estableció como uno de los más importantes.

La representación de la mujer en los grabados japoneses nos va a ir reflejando la evolución de la sociedad, sus cambios estéticos, las modas, las innovaciones e influencias llegadas, e incluso los patrones de conducta de los ciudadanos, amén de la vida diaria en la ciudad, sus costumbres más arraigadas y sus diversiones.

Fue Ando Kaigetsudô (1671-1743) quien popularizó el retrato de cortesana dentro de la escuela *ukiyo-e*. Él se limitó a pintar, y los grabados que han sobrevivido se cree que pertenecen a sus seguidores. Siguiendo el impulso de la tradición anterior él retrata a sus cortesanas sobre un fondo totalmente plano. Sus mujeres son altas y fuertes y generalmente posan de pie. Muestran su alto rango y riqueza por el número de kimonos que llevan puestos. Los años que trabaja Kaigetsudô coinciden con un momento en el cual el kimono femenino está siendo promocionado como verdadera obra de arte (categoría de la que goza en la actualidad, ya que ha sido escogido por algunos artistas como "lienzo" para sus trabajos). Según Muneshige Narizaki<sup>4</sup> las mujeres de este artista recuerdan ejemplos de imágenes budistas, que encajan a su vez con las descripciones en las que el escritor Ihara Saikaku (1642-1693) alude al gusto del momento diciendo que en sus posturas muestran la barbilla ligeramente baja, el moño saliendo de la nuca, los hombros hacia atrás, el vientre sacado hacia delante y el kimono arrastrando por detrás.

Vemos en una de estas obras de Kaigetsudô elementos que entroncan con el pasado inmediato de este tipo de representaciones como es el realce de la figura sobre la neutralidad del fondo y la intención de realzar su belleza en sí, sin colocarla desarrollando actividad alguna.

Su imagen sigue todavía el criterio de belleza que observábamos en los biombos del periodo anterior: rostro cuadrangular despejado por un cabello que se peina sin ahuecar hacia la nuca, donde se recoge de formas muy variadas dejándolo suelto en ocasiones. El artista ya nos da las claves para identificar al personaje, no como una mujer normal, sino como una cortesana, ya que si nos fijamos va descalza y el *obi*, que todavía no ha alcanzado las exageradas proporciones que

---

<sup>3</sup>.- Dentro de esta escuela *ukiyo-e* nos encontramos tanto con obras pictóricas trabajadas sobre seda o papel como con grabados, aunque en ocasiones se mal emplea el término para referirse exclusivamente al grabado.

<sup>4</sup>.- Masterworks of Ukiyo-e. Utamaro. Kodansha International Ltd. Tôkyô & Palo Alto; p.24.

adquirirá en momentos posteriores, lo lleva anudado por delante y no a la espalda; además la manera de levantarse el kimono dejando ver su pie no es un gesto nada recatado. Su kimono de mangas largas llamado *nagasode*, suele ir unido a la idea de juventud y belleza. Vemos también desde este primer momento como los motivos decorativos que se esparcen por la vestimenta son prioritariamente flores o referencias a la naturaleza, alusión que en muchas ocasiones nos dará una pista sobre la estación en la que se sitúa la acción o la figura.

Con respecto al tratamiento del desnudo, escaso como ya dijimos, es Ishikawa Toyonobu (1711-1785) quien contribuye de forma original a retratar a mujeres tomando un baño o apenas vestidas. El baño proporciona una situación ideal para retratar el cuerpo desnudo sin que el mensaje sea tan directo. El espectador participa en la escena como si estuviera mirando a escondidas, mientras la joven, aunque se muestra natural, es con su coquetería consciente de ello. Observamos en el tratamiento del cuerpo una calidad primitiva, una sencillez de formas a la que obliga la escasez de líneas y una desproporción entre los miembros. Este tipo de representaciones en que la mujer se nos muestra libre de ropajes nos invita a contemplar su ideal de belleza del cuerpo femenino de aquel momento. Pudiera ser que fuera esta misma búsqueda de plasmación de una belleza ideal la que obliga a las mencionadas desproporciones. Nos encontramos con una mujer de hombros estrechos frente al tamaño de la cabeza, según nuestros cánones, de pechos que no llaman la atención, como escasamente se la llamaban a los japoneses antes de la llegada occidental, de manos sumamente pequeñas y delicadas, y de pies igualmente pequeños. Rasgos que junto con las características de un rostro ovalado y pálido, enmarcado por un pelo negro, los ojos sumamente rasgados, aunque ya poseen una pupila, una pequeñísima nariz, que ya no es simplemente un ángulo, sino que tiene sus orificios, y una boca roja y diminuta, nos acercan al ideal de belleza del periodo Heian, imagen ilustrada por el "Genji Monogatari" en el siglo XII. En esta antigua obra resultaba imposible diferenciar tan sólo por sus rostros a los personajes masculinos de los femeninos. Ambas eran imágenes idealizadas carentes de individualismo. Si contemplamos en detalle la obra "Amantes bajo el paraguas en la nieve" de Suzuki Harunobu (hc.1725-1770), uno de los grandes maestros del grabado japonés, podemos ver cómo esta característica se perpetúa seis siglos después. Algunos autores afirman que esta indiferenciación entre jóvenes femeninos y masculinos puede tener relación con la prostitución masculina de los *yarô*, especialmente floreciente en esos años; sin embargo, creería que esa es la respuesta si no hubiera en su historia antecedentes como los del "Genji Monogatari" que de tan clara referencia han servido a generaciones posteriores, pudiéndose apreciar tal tendencia también en los actuales *manga* donde los rostros de los chicos y las chicas se confunden, dando la sensación de querer unificar el ideal de belleza en una belleza de ficción.

Comparando igualmente las ilustres damas que aparecen

representadas en el "Genji Monogatari" y aquellas otras que no pertenecen al mismo nivel social, de forma comparativa se puede apreciar como la pequeñez de las manos era un rasgo distintivo de belleza con el que se calificaba a las primeras, rasgo de belleza mantenido a lo largo de toda su historia y que es claramente evidente en estos primeros artistas y en los del periodo llamado dorado como en Utamaro.

El tipo de mujer que nos presenta Harunobu es una belleza suave, delicada y vulnerable, la mujer niña, más propia de la zona de Kansai, área cercana a Kyôto, y más influida por los ideales aristocráticos de mujer frágil. Las bellezas que gustaban en Edo y la zona del Kantô manifiestan una mayor energía y vitalidad.

Harunobu fue quizá el primero en representar a las *geisha*, que empezaban a ser populares en esos días. Su obra no se limita al retrato de cortesanas, sino también a captar la imagen de las muchachas de clase media en sus actividades diarias y sus asuntos amorosos. Un buen ejemplo son estas dos tenderas que de manera relajada conversan entre ellas. La que está en pie sostiene una pipa, lo que nos ilustra sobre lo extendida que estaba la moda de fumar entre todas las clases sociales, no sólo entre las cortesanas. Puede observarse como sus kimonos carecen de la suntuosidad de los de las cortesanas y clases superiores, y son ligeros y simples. Por otro lado vemos como va calzada con los *tabi*, esa especie de calcetines a los que aludimos anteriormente, aunque la otra no, quizá por estar en verano y no pertenecer a una clase elevada, o quizá para poner una nota sensual en la escena. Sensuales resultan también sus posturas que dejan al descubierto los cuellos, uno de los rasgos más provocadores para el japonés. Si observamos sus peinados vemos como dejan al descubierto la nuca y se sitúan en un paso intermedio entre la moda marcada por las cortesanas de Kaigetsudô, y las que veremos a continuación. En este tipo de peinados se empleaba para su fijación lacas que endurecían el cabello, permitían estas formas y evitaban que se descompusieran fácilmente.

Las figuras que hemos visto ya no se recortan sobre un fondo neutro, sino que poco a poco van siendo ambientadas contra un paisaje o un interior, llegando en su fase final a un cierto *horror vacui*.

En los grabados de Isoda Koryûsai (hc.1764-1788) se aprecia ya una imagen de la mujer japonesa más cercana a la que de ella tenemos en Occidente. Sus peinados introducen la moda llamada *tôrobin* y *shusubin*, en la que el pelo se echa hacia atrás, dándole al peinado forma de media luna ahuecando los laterales y dejando la nuca límpia. El cabello queda sujeto por medio de peines y peinetas. Son figuras más reales, de mayor peso y que se alejan de las jovencitas de Harunobu a pesar de su gran deuda con él. Kitao Shigemasa (1759-1820), uno de los artistas del llamado periodo dorado del *ukiyo-e*, sigue esta tendencia de representar mujeres más robustas y de proporciones más reales.

En la década de los ochenta del siglo XVIII el concepto de belleza pertenece al proclamado por Torii Kiyonaga (1752-1815).

Frente a Harunobu y Shigemasa con mujeres de mediana constitución y algo redonditas en proporciones, las suyas son altas y majestuosas. Fenollosa las comparó con las diosas griegas. En su obra, como en la de todos, domina el tema de la cortesana, que en este caso suele ser representada fuera de los barrios de placer desarrollando en el exterior alguna actividad placentera. En ocasiones este recurso le permite entremezclar diferentes tipos de mujeres. En el ejemplo que contemplamos las vemos refrescándose a la orilla del río. La postura descuidada de la que se encuentra sentada nos advierte de que estamos en presencia de cortesanas. Al tener apoyada la pierna derecha en el alzado de *tatami* deja al desnudo la izquierda a la par que nos permite ver lo que en Occidente serían las enaguas, un paño siempre de color rojo que se ata a la cintura. Una de ellas lleva una especie de delantal, lo que nos hace pensar que pudiera ser la camarera del lugar.

Podemos apreciar en su obra como se ha alargado el canon de la figura, lo que permite mostrar mejor la suntuosidad de los kimonos y se logra equilibrar el volumen de tela que caía en cascada. Para lograr esta altura no natural las mujeres suelen ser retratadas con una marcada curva del cuerpo hacia atrás, formada por un lado por las ropas que arrastran por el suelo, y por el otro con los numerosos adornos de sus peinados. En este otro ejemplo de Kiyonaga puede apreciarse. Nos encontramos con la imagen de la cortesana que mira como la *kamuro*, su asistente, está durmiendo después de un rato de lectura. Puede observarse como para acostarse lo hacían de tal modo que se estropeará lo menos posible su peinado. La ambientación se ha reducido al mínimo mostrándose el fondo y el suelo fundidos en uno. Tan sólo el armario donde se hallan almacenados los futones para cuando llega la noche nos da la clave de que se encuentran en sus aposentos. La cortesana, preparada para acostarse, se ha desprendido del gran *obi*, lo cual nos permite ver las diferentes capas de kimonos que utilizan, todos cruzados y atados. Se puede pensar a primera vista que la japonesa va empaquetada en su kimono como si de una armadura se tratara, y en cierto modo así es, ya que la obliga a caminar y moverse de forma erguida; sin embargo, sin ni siquiera un botón en toda su vestimenta, es sumamente fácil de abrir y "desarmar".

El maestro más conocido entre los artistas de la xilografía japonesa es Kitagawa Utamaro (1753-1806). Durante su vida fue conocido en todo Japón y sus grabados en aquel momento eran incluso comprados por los holandeses en Nagasaki y exportados a China. Se convirtió enseguida en el favorito de Manet y Cassatt y dos de los primeros libros publicados sobre *ukiyo-e* se dedicaron a su obra.

Su trabajo dedicado a captar la hermosura de la mujer se centra dentro del siglo XVIII en la década de los noventa. Retrata de forma predominante a las cortesanas y *geisha* de Yoshiwara en todas sus actitudes y estados de ánimo. Se introduce en sus momentos de intimidad, más allá del escaparate mostrado a sus clientes. Así las vemos en momentos de relax y diversión, realizando las tareas cotidianas o recibiendo a sus

clientes. Parece acercarse a ella no exclusivamente como una belleza, sino como un individuo capaz de mostrar emoción. No son las mujeres majestuosas y frías de otros artistas anteriores.

Aunque los títulos de sus obras dicen representar mujeres concretas todas se parecen mucho entre sí. Responden al ideal de belleza imaginado por el artista más que a mujeres reales: mientras que las japonesas del momento eran más bien bajitas y rechonchas, las bellezas de Utamaro son exageradamente altas, sobre todo en su periodo final. Sus mujeres encarnan lo eternamente femenino. Además, en muchas ocasiones se atravesaron momentos de hambre y miseria, con lo cual resulta difícil imaginar que tal belleza correspondiera a tal realidad.

Utamaro fue el introductor de los retratos de medio cuerpo denominados *ôkubi-e*, donde los fondos se han anulado y la imagen constituye el centro de atención: "La camarera Oseyo de la tienda de té de Hirano", "La geisha Kamekichi" o "Pensando en el amor" son buenos ejemplos de ello. En este último se ha representado a una mujer madura como puede verse en el hecho de que tenga las cejas afeitadas. En todas ellas se aprecia un carácter y actitud de ánimo diferente que las hace más reales y cercanas. Sin embargo, su belleza elegante y atractiva, y su sensualidad no dejan de estar presentes.

En los primeros años del siglo XIX el grabado entró en una fase marcada por una interpretación casi barroca de los temas ya establecidos como *bijin* y *kabuki*, aunque otros nuevos surgieron con fuerza como novedad, siendo éste el caso del paisaje.

La escuela de Utagawa fue la continuadora del grabado de figuras a finales del periodo Edo e inicios de Meiji (1868-1912). Obras del gran exponente de esta escuela, Utagawa Kunisada (1786-1864), son una buena parte de las que se exponen en esta muestra. Fue un artista sumamente prolífico, y es del que con mayor facilidad se encuentran ejemplos de sus obras en tiendas de antigüedades y subastas de arte. Sus realizaciones tienen lugar en un momento en el que los editores no son ya árbitros del buen gusto, sino fabricantes en masa, y su público incluía gente de la clase trabajadora con escasa sofisticación artística, lo que vino a influir en su producción dejándose sentir en la calidad de su obra.

La imagen de sus mujeres es más realista, aunque siempre dentro de la tradición altamente formal del arte japonés. Su estatura disminuye, así como su esbeltez, sus hombros parecen encorvados, su barbilla pronunciada y sus manos y pies rudos y toscos, muy lejanos de las formas etéreas de artistas como Harunobu. Hay un recargamiento de elementos y de colores, los vestidos se han hecho más suntuosos y amplios, los *obi* se han ensanchado y los peines y adornos más complicados ocultan el peinado. Son imágenes excesivamente sofisticadas y sensuales y las poses de las figuras se nos muestran extrañamente contorsionadas. Parecen marcar en cierto modo el caos espiritual que afectó tanto a hombres como a mujeres en los años que precedieron la caída del shogunato y los inicios de la era Meiji. Es este género de *bijinga* el que mejor refleja la decadencia y el final del régimen Tokugawa.

Con la occidentalización de Japón tras la apertura iba a cambiar gradualmente el concepto japonés tradicional de belleza femenina.

Observamos que en los grabados expuestos hay escasas diferencias en los rostros retratados. Todos muestran un marco oval bastante alargado, una nariz larga y algo ganchuda, unas cejas muy altas y rectas y unos labios pequeños; así como unas manos y pies sumamente toscos, nada delicados. En los ejemplos en los que aparecen varias mujeres en la misma composición la práctica igualdad de los rostros resulta evidente, haciéndose necesario que el artista coloque el nombre de la cortesana junto a su retrato.

En mi opinión el comprador de la estampa lo que valoraba no era tanto una belleza concreta e individualizada, sino el ideal que estaba de moda y que el artista plasmaba en el rostro representado. Pero al mismo tiempo también el entorno que lo envolvía constituía parte de su belleza. Aquellos que habían visitado los barrios de placer y compraban los grabados como *souvenirs*; o aquellos otros que no teniendo la posibilidad de visitarlos por carecer de dinero o por vivir en otras áreas del país los compraban como un soñado deseo; o incluso las mujeres que querían estar al tanto de las nuevas modas en el vestido y en el peinado, curiosamente dictadas por las cortesanas,... Todos estaban interesados no sólo en los rostros, sino en el ambiente y los ropajes que los enmarcaban. Creo que la hermosura de la mujer en los momentos finales del periodo Edo y los inicios de Meiji no dejaba de ser una excusa para mostrar un mundo de aparente riqueza y colorido con el que muchos soñaban.

Puede parecer una comparación muy burda, pero cuando en televisión se han emitido series como Dallas o Falcon Crest, con frecuencia he escuchado comentarios en los que se decían que les gustaba ver la serie por el vestuario que los actores sacaban, las lujosas mansiones y los coches último modelo. Si volvemos nuestra mirada hacia el periodo en el que los grabados expuestos fueron realizados, contemplamos una sociedad en la que por un lado los comerciantes han conseguido la supremacía económica, y por otro un gobierno que, ante situaciones de malas cosechas y hambre, las dificultades económicas y políticas del país, trata de limitar todo aquello que signifique lujo. Fuera de los barrios de placer toda ostentación como podían ser los ricos brocados de seda y brillantes colores habían quedado prácticamente prohibidos. Aquellos que tenían dinero el único lugar donde podían hacer gala de ello era en la "ciudad sin noche". No es difícil imaginar que el pueblo se sintiera atraído por estas imágenes llenas de color y de lujo, en las que se representaba un mundo de placer, sin dificultades para el visitante, libre de las cortapisas del gobierno y de las normas sociales que le axfisiaban más allá de las puertas de estos barrios.

Los comerciantes podían hacer gala de sus riquezas intentando conquistar los favores de las más altas cortesanas a través de numerosos y caros regalos. El conseguir a una *tayû* uno de los significados que tenía era la buena posición económica de

que gozaba el afortunado. Quizá fuera éste uno de los primeros pensamientos de los que le conocían, y no la fortuna de haber conseguido los favores de tan hermosa y refinada mujer. Por ello no debe extrañarnos que cuando se retrata a una de estas famosas cortesanas el artista no se centre en la cuidada representación de los particulares rasgos de su rostro o las formas de su cuerpo, sino en la suntuosa vestimenta y en el sinfín de adornos de su cabello que queda prácticamente oculto bajo estos. ¿Qué diferencia a la cortesana Izushu de la casa Izumiya (cat.55), o a la cortesana Hamikiku de Nakamanjiya (cat.56) de las cortesanas Shigeoka de Okamotoya (cat.57) y Nagahama de Owariya (cat.58), si no son el colorido y los diseños de los ropajes y los adornos del cabello?. Como en otros muchos casos el concepto de belleza para los japoneses va sumamente unido a la belleza del envoltorio.

Durante el periodo Meiji (1868-1912) se puede decir que en un ciego afán de asimilar la tecnología y la cultura Occidental se perdió un poco el rumbo, y con relación a la xilografía, que había entrado en un momento de decadencia, esto fue muy significativo. Por un lado se desarrolló la tendencia de representar a las mujeres Meiji vestidas a la moda Occidental, y por otro se siguieron representando las tradicionales cortesanas según los modelos de sus predecesores. Los editores, viendo la aceptación que la xilografía había encontrado en los mercados extranjeros, se dedicaron a reeditar series de artistas del pasado hasta dejar prácticamente desgastadas las planchas.

Se puede decir que con el final del periodo Meiji llega el fin del *ukiyo-e*; sin embargo, su influjo fue más allá.

El reconocimiento extranjero que legitimó el *ukiyo-e* llevó a los japoneses a volver los ojos hacia su nativa tradición.

Trabajando ya en el periodo Meiji con un estilo diferente nos encontramos a Kaburagi Kiyokata (1878-1972), maestro de buen número de artistas como Itô Shinsui (1898-1972) y Torii Kotondo (1900-1976). Ejemplos como "Rocío de la mañana" (1903) o "El tercer mes" (primera década de 1900) nos sitúan ante mujeres diferentes. Es su carácter melancólico y la suavidad de sus formas, más realísticamente tratadas, las que atraen nuestra atención, y no sus complicados peinados o la suntuosidad de sus vestimentas. No hay en ellas además nada que resulte provocador. Con respecto a sus vestidos hay que decir que durante el periodo Meiji los colores tenues, apagados y sobrios fueron los dominantes, sobre todo para las mujeres casadas y respetables. Los peinados son más sueltos y naturales, no se muestran sofisticados y enlacados como en momentos anteriores. Es la imagen de una mujer más sencilla.

Durante el periodo Taisho (1912-1926) surgió una forma contemporánea de *ukiyo-e* que se ha dado en llamar *shin-hanga* o "grabado nuevo", y que intenta captar la belleza natural del país y la vida de su gente.

La influencia del arte occidental favoreció el desarrollo de *bijinga*, reviviendo un género que había caído en la pura repetición durante el siglo XIX. Gracias al uso del sombreado, el modelado y el interés surgido por una interpretación correcta

de la anatomía, se consiguió que estas representaciones de mujeres modernas, aún vestidas tradicionalmente, resulten más vivaces e interesantes que las cortesanas de los últimos tiempos. Sin embargo, los artistas, a pesar de incorporar estas novedades, siguen mirando al *ukiyo-e* como modelo, aunque no a la cortesana como protagonista principal. Las circunstancias sociales habían cambiado y el peso de la moral de Occidente, que "debía reconocer a Japón como país civilizado", debió jugar un papel importante.

Labor esencial en este momento fue la desempeñada por Watanabe Shôzaburô (1885-1962), editor que permitió a los artistas gráficos desarrollar nuevos tipos de grabado con técnicas tradicionales y acordes con los nuevos tiempos.

En las nuevas representaciones nos encontramos con mujeres que responden al ideal que en ese momento pedía la sociedad: obediente, sensible, de apariencia recogida, triste en cierto modo, prudente, comedida, parca en palabras, tranquila, gentil, etc.. Gracia y elegancia son valoradas especialmente en la mujer, así como su expresión gentil, la suavidad de su voz y su estilo.

Hashiguchi Goyô (1880-1921) fue uno de los primeros en mirar la tradición xilográfica de su país. Su forma realista y de detalle, y el énfasis en el desnudo reflejan especialmente su formación académica occidental. En "Mujer en el baño" (1915) nos presenta una obra llena de gran belleza y sensibilidad. Otra de sus obras maestras es "Mujer peinando su cabello" (1920) y en ella se aprecia como supo captar el ideal de belleza del periodo Taisho con un estilo inspirado en los colores y la técnica del *ukiyo-e*, combinándolos con un uso fluido de la línea inspirado en la pintura occidental. La dificultad para conseguir esta soltura de la caída del cabello requirió más planchas de lo normal.

Es sin duda una belleza mucho más cercana a nosotros, en parte por la influencia occidental que hay en el modo de representarla, y en parte por los nuevos cánones que desde Europa se estaban introduciendo.

Itô Shinsui, antes citado como discípulo de Kaburagi Kiyokata, es otra de las grandes figuras del grabado japonés cuya carrera arranca del periodo Taisho. Retrata encantadoras jóvenes tomando un baño, lavándose el pelo, maquillándose, cazando mariposas,... o simplemente vestidas con hermosos kimonos mostrando su belleza: "Después del baño" (1917) y "Mujer con *datemaki* (kimono interior)" (1921) pueden servir de ejemplo.

Por último quisiera citar a Torii Kotondo (1900-1976). Aunque sus grabados de *bijin* son pocos, su composición y su captación de la esencia de la feminidad japonesa los distinguen como excelentes ejemplos dentro de la tradición *shin-hanga*. Me interesa destacar su obra "El cabello de la mañana antes de peinarlo" (1930). Es una obra sumamente hermosa y natural, pero cuya primera edición fue suspendida con tan sólo setenta ejemplares de tirada. El peine sobre el futón fue considerado inmoral por los censores del gobierno por sugerir la lánguida y sensual respuesta de una mujer que todavía no se ha levantado tras decir adiós a su amante. Es este un buen ejemplo de las



diferentes lecturas que se pueden hacer de una misma cosa, y lo que para unos es censurable, para otros es pasado por alto por carecer de significado. Volvemos a aquella idea de que cada cultura sabe leer sus propios patrones. Las planchas y las xilografías no vendidas fueron confiscadas.

Esta influencia del *ukiyo-e* en la forma de representar a la mujer no se limitó a la xilografía, sino que volvió de nuevo al campo de la pintura, y numerosos artistas de la llamada Nihonga, tendencia pictórica tradicional, bebieron en sus fuentes ya desde el periodo Meiji, es el caso de Takeuchi Seihô (1864-1942).

Algunas pintoras como Uemura Shoen (1875-1949), aunque inspirándose en la tradición de *ukiyo-e*, evitaron aquello que había sido la premisa principal de la *bijin* del *ukiyo-e*: producir un interés erótico en los espectadores masculinos. Ella no muestra en público la sensualidad de sus mujeres, con lo que difiere fundamentalmente de la multitud de cortesanas eternizadas por el arte de *ukiyo-e*. Se puede decir que a través de estas pintoras, la mujer pasó de ser retratada por el hombre de acuerdo a su sentir, su manera de entenderla y para su propio consumo, a autoretratarse. Se pinta a sí misma adquiriendo su imagen un tono diferente, ya que parte de una profunda comprensión de su ser y de su mundo.

Como idea final y conclusión, quisiera subrayar que la xilografía de *ukiyo-e* jugó en su época un papel primordial en la constitución del ideal femenino, casi tan importante como el que el cine o las revistas de moda están jugando hoy en nuestra sociedad contemporánea.

Con esto doy por concluida mi exposición y si lo deseais podemos pasar al turno de preguntas, si es que las hay.

## BIBLIOGRAFIA:

- A.A.V.V.: Estampes Japonaises. Collection des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. Europalia 89. Palais des Beaux-Arts, Charleroi 28.9/10.12.1989. Europalia International Foundation. Bruxelles, 1989.
- A.A.V.V.: Ukiyo-e. Grabados japoneses de la Biblioteca Nacional. Biblioteca Nacional, 14.12.1993/15.2.1994. Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 1993.
- CHERRY, Kittredge: Womansword. What Japanese Words say about Women?. Kodansha. Tôkyô, New York & London, 1991 (1<sup>a</sup>ed. 1987).
- SHIBUI Kiyoshi & KIKUCHI Sadao (ed.): Torii Kiyonaga. Col. Ukiyo-e Hanga. Shuei-sha. Tôkyô, December 1963.
- SHIBUI Kiyoshi & KIKUCHI Sadao (ed.): Twenty four Masterpieces of Harunobu. Col. Ukiyo-e Hanga. Shuei-sha. Tôkyô, December 1963.
- MUNSTERBERG, Hugo: The Japanese Print. A Historical Guide. Weatherhill. New York & Tôkyô, 1991 (1<sup>a</sup>ed en 1982).
- NARIZAKI Muneshige & KIKUCHI Sadao: Masterworks of ukiyo-e. Utamaro. Kodansha International. Tôkyô & Palo Alto, 1968.
- NEWLAND, Amy Reigle: "The New Wave: Twentieth Century Japanese Prints from the Robert O. Muller Collection at the National Museum of Ethnography in Leiden, the Netherlands" Oriental Art. Spring 1993. Vol. XXXVIX No.1, pp.50-56.
- NEWLAND, Amy Reigle & UHLENBECK, Chris: Ukiyo-e to Shin-hanga. The Art of Japanese Woodblock Prints. Mallard Press. USA, 1990.
- NISHI Kazuo & HOZUMI Kazuo: What is Japanese Architecture?. Kodansha International. Tôkyô, New York & London, 1985.
- TAKAHASHI, Seichirô: Hiraki Collection. Ukiyo-e. Prints of Beautiful women. Vol.I y II. Mainichi Shinbun. Tôkyô, 1964.
- TANIZAKI Junichirô: "Elogio de la sombra". El Paseante, 6. Siruela. Madrid, 1987.
- YAMANE Yuzo: Momoyama Genre Painting. The Heibonsha Survey of Japanese Art. New York & Tôkyô, 1973.

## APENDICE:

"No se crea, sin embargo, que al cliente le bastaba con apoquinar las susodichas cantidades, que iban directamente al dueño de la manceba. El magnate que quería conseguirse a una tayû debía hacer muchos otros gastos y pagar comisiones al patrón de la casa de citas -que necesariamente no era el dueño-; a la matrona o madama, esto es, la esposa del patrón del burdel; a la celadora, a las mozas de remolque, a la doncellita de cámara de la tayû, a los camareros, criadas y azafatas del burdel y a los jaquetones o lacayos rufianes. Finalmente tenía que dar propinas a los bufones que lo acompañaban al lupanar, y cuya misión era animar la fiesta y amenizar los preámbulos. Por supuesto, el ricachón tenía que pechar con los gastos de bebida y tapas, y también de yantar, si lo había. En total, aparte de los 53 monmes que iban para el dueño de la tayû, el cliente necesitaba desembolsar otros 500 más en gastos extra.

Pero el cliente de una tayû, al menos en la región de Kamigata (Kioto y Osaka), no podía ser un parroquiano ocasional, sino que se comprometía a ser regular al menos por un año. Y se ha calculado que la fiesta le costaba durante ese periodo la fabulosa cantidad de treinta mil monmes de plata, esto es, ciento veinte mil dólares. Sólo un multimillonario podía permitirse el lujo de acercarse a una tayû.

No extrañará, por esto, que en tiempos de Saikaku hubiese en todo Japón solamente treinta y siete de estas cortesanas de bandera: diecisiete en el notorio barrio de Shinmachi, en Osaka; trece en el de Shimabara, de Kioto, y siete en el de Ioshiwara, de Edo." Ijara Saikaku: Hombre lascivo y sin linaje. Traducción e introducción de Antonio Cabezas; Hiperión. Madrid, 1982; pp.17 y18. La transcripción ha sido algo libre para evitar la rica repetición de sinónimos y la supresión de términos japoneses que relentizaba la lectura.